IL BARETTI

LA RIVOLUZIONE LIBERALE
Settimanale
Editore PIERO GOBETTI
Abbonamento annuo L. 20 Estero L. 30
Un numero L. 0.50

QUINDICINALE Editore PIERO GOBETTI - Torino, Via XX Settembre, 60

ABBONAMENTO per il 1925 L. 10 - Estero L. 15 - Sostenitore L. 100 - Un numero separato L. 0,50 - CONTO CORRENTE POSTALE

Anno II - N. 15 - Novembre 1925

Inchiesta sull'idealismo

I

A) Che si possa parlare di un idealismo italiano come corrente distinta speculativamente e opponibile alle altre affini, mi par dubbio: e quando se ne parla si finisce per ricadere nelle tanto dispregiate minestre italiche del buon Mamiani. Tanto meno sicuramente si può dire che l'idealismo rappresenti la tradizione italiana, posto che in Italia può agevolmente dimostrarsi essere stato tradizionale anche l'empirismo. La realtà è stata, ed è, rappresentata dalla storia dell'idealismo « in » Italia, dell'empirismo « in » Italia, e simili. Gli accenti originali che hanno avuto tra noi questi e gli altri indirizzi filosofici sono piuttosto propri degli individui che della civiltà.

Si può discorrere tuttavia dell'« idealismo italiano » dell'ultimo quarto di secolo come di un movimento organico quando lo si consideri nel suo complessivo significato e àmbito culturale, piuttosto che strettamente filosofico. A dargli una certa compattezza ha contribuito la sua scarsa risonanza nel resto d'Europa, che ne ha per così dire bloccato le energie dentro la cerchia alpina. Non importa che Croce sia tradotto e apprezzato in tutte le lingue dotte, nè che esista un certo nucleo di crociani in Inghilterra; l'influsso del suo pensiero è sin qui stato molto ristretto. Gentile poi è poco tradotto e meno letto, salvo da qualche notevole scrittore hegeliano, ancora inglese. Non parliamo di Varisco e di Martinetti.

E poichè è spuntata, dichiaro di accettare più netta che mai la distinzione tra l'uno e l'altro filosofo idealista, e tra loro e i funghi dell'idealismo (pragmatismo vociano, futurismo, e via dicendo). Croce è il solo a essere in grado di figurare, sia per titoli teorici e sia per pratici, tra i cinque o sei pensatori che dànno una fisionomia storica al pensiero contemporaneo (gli altri potrebbero essere: James, Bergson, Bradley, Avenarius e Vaihinger). Come questi altri, egli non si libera da gravi difficoltà logiche, ma dà sempre ad ogni concetto un tono personale e una concretezza di vita d'ordine superiore. Ed è anche, per molti versi, proprio « italiano ». Le sue dottrine sono un contributo che va da noi agli altri, non dagli altri a noi. Gentile invece rappresenta l'apice del noto movimento di assimilazione critica del pensiero moderno incominciato con i filosofi del Risorgimento: e come tale il suo sistema è tutto un formidabile sforzo di ridurre alla massima unità possibile i concetti elaborati e discussi da questa corrente secolare. Può essere posto accanto a Royce, Boutroux, Windelband, Rickert e in genere a tutti i neo-kantiani e neo-hegeliani. Come processo di revisione idealistica e di purificazione della filosofia romantica il sistema gentiliano ha un valore limitato ma indiscutibile: alcune dottrine più recenti, specie crociane e bergosniane, gli hanno permesso di rivestire di qualche muscolo la sua scheletrica ossatura. Ma non bisognerebbe mai dimenticare che gli elementi di questa ossatura, sono schemi sintetici di una ricchissima esperienza speculativa, che risale almeno al Medio Evo — nè che essi hanno sempre qualche venatura discendente dalle loro origini prossime, spiritualistiche e cattoliche. L'aver dimenticato questo ha separato gran tratto i gentiliani da Gentile, e Gentile da sè stesso.

Varisco, Martinetti e qualche altro rappresentano alla loro volta un tentativo di acclimatazione italiana del criticismo contemporaneo, saltando sopra alla tradizione. Il tentativo era indovinatissimo, ed è stato condotto sino in fondo: ma l'acclimatazione non è riuscita. — Quanto poi alla speranza di unificare, da un punto di vista precisamente criticistico, la diade Croce-Gentile (speranza che io stesso ho coltivato per un certo tempo, in addietro), la speranza si è rivelata vana: basta osservare che l'unificazione era possibile solo accettando Croce sul piano di Gentile, ma non accettando Gentile sul piano di Croce (o almeno le due accettazioni non si compativano a vicenda).

B) Sulla seconda questione, relativa all'influsso dell'idealismo sulla cultura italiana, dopo il 1900, non mi pare che ci sia gran che da rispondere in merito a questioni di fatto. La cultura filosofica, storica e letteraria è stata interamente dominata dall'idealismo, preso nel suo insieme. Abbiamo avuto dei nuclei notevolissimi di resistenza all'influsso crociano e gentiliano: ma piuttosto tra i tecnici che nella cultura largamente intesa. D'altra parte questi nuclei o hanno ceduto a poco a poco o erano (ovvero sono diventati) idealistici a lor volta, con altre sfumature; soltanto pochi ostinati, come Salvemini Rensi Ferrero, sono rimasti chiusi nella loro solitaria protesta.

Questo predominio dell'idealismo ha rappresentato indubbiamente un vantaggio notevole per la nostra cultura, in quanto ne ha raccolto e collegato le deboli forze e le ha dirette in modo unitario a produrre, tra il 1900 e il 1915, una notevole somma di risultati.

Non è stata se non in parte colpa dell'idealismo se altre forze non son potute confluire nella formazione di altri movimenti di una certa organicità e importanza, che giovassero al cozzo delle idee e costituissero vie di riserva e di sbocco per il momento della sua decadenza. L'idealismo operò come un vortice assorbente e accentratore: ma la materia era scarsa, e non poteva formare altri vortici. Così gli mancò la possibilità di avere da validi contrasti l'impulso a una vivace autocritica.

Altro svantaggio per l'idealismo nostro fu la inconsistenza di quel « superamento » del positivismo, di cui esso ha usato e usa menar vanto — mentre in realtà non fece che distruggere ed eliminare la deficiente e mediocre cultura dei cosìdetti positivisti italiani. Positivismo vero e proprio, tra il '70 e il '900, in Italia non ci fu: ma solo un incremento di studi di scienze sperimentali e positive, e una reviviscenza di materialismo e di naturalismo, che presero quel nome perchè era di moda e faceva comodo e aveva la paternità di Auguste Comte. Di positivismo filosofico, — quello puro, di Stuart Mill, Taine, Avenarius, — si trovano sintomi notevoli solo in alcune dottrine gnoseologiche dell'Ardigò, delle quali nemmeno gli ardigoiani fecero caso. Ora, se positivismo ci fosse stato sul serio, l'idealismo avrebbe certo durato maggior fatica a sconfiggerlo, ma ne avrebbe ereditato una maggior dose di spirito critico (che invece rimase affidato all'equilibrio mentale di Croce) e l'occasione di sviluppare più larghi interessi spirituali.

Infatti, siccome il nostro innocuo positivismo non aveva più che scalfito la cultura religiosa, questa continuò a restare tranquillamente sotto la tutela della vecchia tradizione spiritualistica, in cui neo-tomismo e neo-Scolastica per un verso, modernismo e neo-augustinismo per l'altro hanno infuso nuovo vigore. E l'idealismo, non trovando innanzi a sè il problema religioso e non avvertendone lì per lì l'importanza, preferì saltarlo a pie' pari, — per non venire ad affrontarlo che dopo un lungo giro, quando era ormai tardi. Pertanto il suo influsso sulla cultura religiosa è stato limitatissimo, e discutibile.

E siccome il positivismo italiano non diede, come avrebbe dovuto dare, una teoria filosofica della scienza come conoscenza positiva, ma soltanto una *summa* di dottrine scientifiche e metodiche mascherata da filosofia, — avvenne che gli idealisti identificarono praticamente scienza e positivismo, e trascurarono quella cultura scientifica, che dovrebbe tenersi da un filosofo in egual conto che la cultura storica e artistica. Ci sono stati è vero i criticisti (Varisco, Martinetti, e Masci e Baratono e Aliotta) che hanno cercato di muovere da una esperienza scientifica: ma a lor volta essi si sono estraniati da qualche altro interesse spirituale, e così son ricaduti in analoghe manchevolezze. La conseguenza è che l'idealismo non ha avuto, fortunatamente, quell'influsso deleterio che sarebbe consistito nel mettere al mondo dei *bouillons* di scienza e idealismo, ma nemmeno, sfortunatamente, quell'influsso salutare che avrebbe dato una più alta coscienza dell'opera loro ai nostri scienziati.

Della cultura politica non mi occupo, prima di tutto perchè sono abbastanza convinto che da una dottrina filosofica possano discendere opposti atteggiamenti pratici, e in un atteggiamento pratico confluire opposte dottrine filosofiche; poi perchè il parere sfavorevole di *Rivoluzione Liberale* al valore del gentilianismo, del futurismo, del vocianesimo nella politica, è noto da un pezzo. Al vantaggio indiretto, portato alla nostra cultura politica dal rinnovarsi di tutto l'ambiente culturale per opera dell'idealismo, fanno del resto più che contrappeso i vantaggi diretti recatile da movimenti di per sè stessi non idealistici.

C) Alla domanda, se «l'idealismo è in crisi», bisogna sostituire mentalmente quest'altra, se « sono in crisi la cultura idealistica e gli idealisti e i loro particolari sistemi ». Perchè un indirizzo filosofico è un atteggiamento dello spirito, e non va soggetto a crisi nè a morte.

C'è, anzitutto, una crisi che colpisce, in questo senso, l'idealismo italiano e che deriva in gran parte dalle deficienze che in esso ho cercato di additare. Avvertire tali deficienze basta per generare la crisi storica e personale dei sistemi, specialmente quando i sistemi si sono affermati rigidamente e i loro autori non hanno raggiunto quella superiorità mentale al sistema stesso che permette di tesserlo come una trama non mai finita (e questa superiorità è posseduta in certo grado solo dal Croce). I problemi religiosi e della pratica, la nuova cultura scientifica, contemporanea, non pochi campi dello storiografia sono ancora irti di enigmi per il nostro idealismo: l'esperienza politica di questi anni ha scosso e perturbato la sua coesione culturale. Esso ci lascia oggi, in genere, insoddisfatti.

Da più parti, constatando e illustrando la crisi, si propone o si prevede il risorgere o dell'empirismo o del realismo o un nuovo predominio della tradizione spiritualistica e religiosa. Niente di più facile che si passi da un eccesso all'altro. Da un idealismo che troppo presumeva di sè a una restaurazione trionfale, e a sua volta dogmatica delle dottrine cadute già in disuso. Io mi augurerei piuttosto che si avesse sul serio da noi quell'empirismo e quel realismo di fattura critica e moderna che vi sono sin qui poco attecchiti: e sopratutto che si avesse un po' di buon criticismo. E giudicherei saggio partito per un idealista il rifarsi alle fonti speculative dell'idealismo e cercar di comprendere, movendo da queste e per via di esigenze interne, le ragioni ideali e concrete del realismo e dell'empirismo come atteggiamenti insopprimibili. Ma i savi e ragionevoli partiti si possono consigliare agli individui, ma non alla storia, la quale spesso non ne tien conto, riservandosi di mostrarli errati o giusti soltanto a lungo andare. Questo ci sarà di buono, ad ogni modo, che, qualunque indirizzo trionfi, non potrà a meno di assorbire i risultati spirituali della esperienza idealistica di un quarto di secolo.

Ma l'idealismo non è, propriamente, in crisi come movimento europeo: posto che nella filosofia europea contemporanea (e anche separatamente nella francese, nella inglese, nella tedesca) i più vari indirizzi convivono con energia e vigore praticamente, se non qualitativamente, uguali, e l'uno non esclude gli altri nè pare destinato a precipitare se gli altri sormontano. Tanto è vero che dappertutto si trova in buona salute l'idealismo meglio che da noi — e in buona salute si trovano l'empirismo, il criticismo, il realismo e via dicendo tutti con qualche notevole speranza di rendere ancora buoni frutti.

Eppure c'è una crisi nel pensiero europeo che colpisce tutte queste forme di speculazione, e quindi anche l'idealismo in una con le altre. I caratteri di questa crisi si possono definire così: ci sono, e vivono, una serie di atteggiamenti dello spirito filosofico nella cui molteplicità continua ad esprimersi un millenaria esperienza di vita e di pensiero. Questi atteggiamenti posseggono una vitalità propria che ha tratto dalla riflessione filosofica il dono dell'immortalità: e ciascuno di essi offre una via che non è ancora chiusa e sulla quale c'è pur sempre cammino da percorrere. Ma con tutto ciò essi non appagano più lo spirito del nostro tempo, poichè per quante ignote soluzioni di vecchi e nuovi problemi essi possano dare nel loro sviluppo ulteriore, le linee direttive di queste soluzioni sembrano in certo qual modo ormai prevedibili e già implicitamente e oscuramente esaurite. La compiutezza e profondità della cultura storica odierna si aggiunge a tale considerazione e accresce il tormento di non poter pensare qualche cosa che non sia già stato pensato o reso pensabile. — E tuttavia palpita nella coscienza contemporanea alcunchè di nuovo, buono o cattivo che sia, a cui si vorrebbe dare espressione: sicchè si desidera vagamente da più parti, specialmente in Germania, la creazione di un nuovo atteggiamento speculativo, che non sia nè idealismo nè empirismo, nè intellettualismo nè volontarismo, nè « così » nè « non così », e faccia a meno perfino di questi termini e dei loro simili. Che cosa poi debba essere questo atteggiamento non si sa; chè se si sapesse, sarebbe già creato. Ma chi osserva con occhio clinico i movimenti d'avanguardia della letteratura d'oggi, che fanno un poco da battistrada, e i tentativi filosofici di molti giovani; chi sente un po' nel suo cuore l'eco di questo dramma filosofico, tuttora sotterraneo, potrà darmi ragione. Salvo poi a dar torto alla novella creatura, una volta nata.

SANTINO CARAMELLA.

II

1) Un posto eminente; è oggi l'unica filosofia che abbia una vita. La storia, la critica letteraria, il cattolicismo, la politica, il protestantismo, le scienze del diritto, e persino le scienze esatte per non parlare del giornalismo e delle conversazioni, ne mostrano l'influenza. Tale influenza non è scarsa nemmeno all'estero. — C'è un idealismo italiano. Certamente: esso è caratterizzato dal suo storicismo e dalla ripresa della tradizione filosofica italiana meridionale. Cose risapute.

2) Una influenza vasta e vivace, più o meno buona a seconda che si è esercitata su spiriti geniali, mediocri, settari, balordi, professorali, leggeri, coriacei, onesti, critici spassosi, ecc. ecc. come nella storia di tutte le influenze si è visto da che mondo è mondo.

3- L'idealismo è in crisi di dominio. Non ha più avversari. Non ha ancora successori. Non ha creato rivali. Perciò la crisi si manifesta con l'interno dissenso fra Croce e Gentile.

GIUSEPPE PREZZOLINI.

III

L'idealismo italiano non ha avuto e non poteva avere influenza sul movimento scientifico contemporaneo sopratutto perchè i nostri filosofi, privi come sono di ogni simpatia per la scienza e di ogni seria cultura scientifica, non hanno saputo darci, sulla scienza, che teorie generiche le quali, dal punto di vista scientifico, sono poco più che discorsi in aria. La stessa teoria che la scienza è esperienza assoluta, appunto perchè è rimasta indifferente ai problemi, alle scoperte, alle teorie che più ànno appassionato gli scienziati, non ha avuto, com'era naturale, nessuna risonanza al mondo scientifico; mentre le teorie ensteiniane sulla relatività del tempo, dello spazio e della gravitazione, benchè assai modeste dal punto di vista filosofico, hanno avuto un successo strepitoso perchè erano, o sembravano, la soluzione delle difficoltà che travagliano la scienza contemporanea.

Anche sulla storia della scienza l'influenza del nostro idealismo, se si prescinde dall'*Arduo* e un po' dal Bilancioni, si deve considerare nulla o insignificante. Fuori o contro l'idealismo sono stati sempre infatti l'Ostwald, il Mach, il Poincaré, il Vailati, il Favaro, il Duhem, il Loria, il Marcolongo, il Vacca, l'Enriques, il Solovine; i vinciani Cermenati, direttore dell'*Istituto di studi vinciani*, Ettore Verga, direttore della *Raccolta vinciana*, Edmondo Solmi, De Torri, De Lorenzo, Séailles, Beltrami, Péladan, Bottazzi; la rivista *Scientia* di Eugenio Rignano, che si dice di sintesi scientifica ma è in realtà di alta volgarizzazione, di storia e di critica della scienza; la rivista *Isis* di Giorgio Sarton, dedicata alla storia della scienza e della civiltà; l'*Archivio di storia della scienza* e *Gli scienziati italiani* di Aldo Mieli; l'*Annuario scientifico ed industriale* di Lavoro Amaduzzi; le numerose riviste, in generale tedesche (o rubriche di riviste) di bibliografia scientifica e infine le necrologie degli scienziati che si pubblicano nei periodici scientifici e negli atti accademici.

Questa mancata influenza dell'idealismo italiano è stata un male per la scienza, che è rimasta quasi tagliata fuori dalla cultura contemporanea, e sopratutto per la storia della scienza, la quale, dominata com'è stata dal metodo erudito, non ha saputo rivelare valori nuovi. Ma essa costituisce senza dubbio anche un'obiezione contro il nostro idealismo, il quale, se non vuol dichiararsi incapace di penetrare la vita moderna, dovrà concepire rigorosamente tutta la realtà, e quindi anche la scienza, come spirito, realizzando finalmente quell'assoluta imanenza a cui sembrò mirare, quand'era filosofo, il Gentile.

SEB. TIMPANARO.

Konstantin Nikolàjevic Bàtjuskov

1797-1855

Apre, come il Waliszewski notò, la serie dei destini tragici nella letteratura russa. La sua longevità fu dimezzata dalla follia, triste eredità materna, che fasciò di tenebra e ridusse a squallida vegetazione i suoi ultimi 33 anni.

Figlio di un proprietario nobile di Vològda, Bàtjuskov non conobbe le carezze della madre, impazzita poco dopo la sua nascita, perchè tosto allontanato da lei e mandato a Pietroburgo. Colà esercitò profondo influsso sulla sua educazione un parente del padre, il Muravjòv, amico del grande Karamzìn e scrittore egli stesso, fervido cultore dell'antichità classica e della letteratura italiana. Sotto la sua guida Bàtjuskov studiò specialmente lingua e poesia latina, da lui ebbe la prima rivelazione del mondo classico. La poesia ellenica, invece, non gli si rivelò che per il tramite delle versioni, e ne eseguì egli stesso, e di molto riuscite, di seconda mano, dal francese.

In quel tempo Bàtjuskov strinse amicizia con vari giovani letterati, che da pochi anni avevano fondato una « Libera società degli amici della letteratura, delle scienze e delle arti », cercando di sfuggire alle strettoie dell'imperante pseudo classicismo retorico.

Come gli altri nobili del tempo, servì, compiuti gli studi, nell'amministrazione statale: prima, per brevissimo tempo, in quella civile, poi nella militare. Il 1807 lo vide combattere contro Napoleone sul Niemen e cader ferito a Heilsberg. Durante la campagna si legò strettamente col commilitone Pètin, un giovine dall'anima pura e generosa, che divenne per lui l'ideale dell'amico e rappresentò nella sua vita la parte di Andrèj Turghènjev in quella di Zukòvskij. Sei anni dopo lo perderà nella « battaglia delle nazioni », sotto le mura di Lipsia, e lo rievocherà più tardi in una delle sue più belle liriche.

Ricoverato, dopo la ferita, a Riga, nella casa di un ricco mercante, Bàtjuskov s'innamorò, pare ricambiato, della figlia dell'ospite, ma, non avendola ottenuta in moglie, se ne partì affranto e cercò rifugio nel podere paterno.

Nel successivo soggiorno del 1809-10 a Pietroburgo e a Mosca, fra le letture di Orazio, di Voltaire e di Parny (che, nonostante la sua mediocrità, ebbe in Russia una voga immensa e una pleiade di traduttori e di imitatori, non escluso il giovine Pùskin) e la frequentazione di scrittori, come Zukòvskij, Karamzì e Vjàzemskij, lo spirito di Bàtjuskov si avviò alla maturità attraverso un eclettismo che, traducendosi in perpetue oscillazioni del gusto e nell'assenza di una linea artistica continuativa, non gli permetterà, se non in rari felici e fulgidi istanti, di attingere la perfezione.

Nel 1812 l'incendio di Mosca sferra gli sdegni misogallici del Poeta, che, già grande ammiratore dei francesi, li chiama ora « vandali » e « barbari », degni della ghigliottina, come i loro libri del rogo: nelle sue poesie di quell'anno un soffio impetuoso di amor patrio spazza ogni traccia di quell'epicureismo, che era stato il motivo dominante della sua opera anteriore. Ma la grande guerra nazionale del 1812-1814 lo fa accorrere nelle linee prime anche come soldato: a Lipsia lo strazia la morte, cui già s'accennò, dell'amico fraternamente amato, caduto al suo fianco nelle acque rabide della Pleiss; a Parigi, dove il turbine della vittoria l'ha trascinato, lo esalta l'ingresso trionfale delle armi coalizzate, con Alessandro I alla testa.

Dopo una breve permanenza in Germania, dove fra tutti più lo affascina Schiller, e in Inghilterra, torna per mare ,attraverso la Svezia, in patria. Il ritorno è assai triste: il male nervoso che lo trarrà alla demenza lo insidia. Le tetre ruine di un antico castello sulla dirupata costa svedese gli ispirano un'altra stupenda elegia, tutta adombrata di malinconia ossianica, che Bjelìnskij dirà artisticamente perfetta.

E' anche a questo momento che i biografi di Bàtjuskov fan risalire le sue prime manifestazioni di mistica religiosità: altre volte, nella letteratura russa, il misticismo farà da battistrada alla follia.

A Pietroburgo un secondo amore sfortunato precipita il suo destino: i suoi nervi s'ammalano gravemente e d'ora innanzi non gli daranno più tregua. Il suo misticismo si accentua: ormai egli parla di sè medesimo come di un « epicureo pentito » e scrive: « la vita non è l'eternità, per fortuna nostra, e il patire ha una fine! »

Lo spirito, che tanto aveva cantato l'Ellade luminosa, l'ebbrezza dei cori bacchici, la tenerezza e il fuoco della passione amorosa, cade vieppiù sotto l'impero della malattia universale del tempo: la « *mirovàja toskà* » (l'equivalente russo del « *Weltschmerz* »), si affratella a Chateaubriand e a Byron, l'intima religiosità di Zukòvskij lo conquide più intimamente.

Nel 1817, lo stesso anno in cui incontrò Pùskin giovinetto nella società di Zukòvskji, la Musa di Bàtjuskov ha, prima di spegnersi, l'ultimo vivido sprazzo nella più famosa delle sue composizioni, considerata tuttavia a torto come il suo capolavoro (già Bjelìnskij ne rilevò, accanto ai fulgori, le opacità e le debolezze): « Il Tasso morente », poemetto elegiaco, classico di paludamento, ma romantico d'intonazione e di contenuto. Il vate italiano aveva sempre fortemente occupato l'immaginazione del poeta russo, pure per le fortunose vicende della sua vita, nelle quali Bàtjuskov, ancora fanciullo e adolescente, aveva visto riflessi e, con presaga angoscia, anche anticipati i dolori della propria esistenza. Il canto del « dolce cigno », che Bàtjuskov pone sulle labbra del Tasso agonizzante, è, veramente ,il suo canto del cigno.

Gli ultimi anni della vita cosciente di Bàtjuskov non sono che un correre affannoso verso un miraggio che da lui più e più si slontana: la salute e la pace. Da Pietroburgo al mezzodì della Russia, di là in Italia, dove l'intercessione di Zukòvskij gli ha ottenuto un posto alla legazione russa di Napoli, ma dove neppure il clima può nulla contro il suo male; da Napoli, a scopo di cura, in Germania e poi di nuovo in patria. A Simferòpol, nel 1822, la notte si addensa definitivamente intorno al suo spirito.

Nella poesia di Bàtjuskov, sono originalmente e fondamentalmente classici, oltre alle forme, alcuni dei principali impulsi, spiriti e accenti: l'esaltazione della vita, della gioia e dell'amore sotto il sereno cielo ellenico, una leggera e leggiadra filosofia fra anacreontica ed epicurea che ha per ideale « una modesta ombra, la pace dell'animo, la libertà della vita e della creazione », la tendenza (che quasi sempre prevale) ad una chiara e limpida concretezza; ma fin quasi dall'inizio, e sempre più spiccate, diffuse e frequenti col proceder degli anni e delle influenze estranee, troviamo nel classicismo di Bàtjuskov delle sfumature, incrinature, infiltrazioni eterogenee, dalle quali vapora come un velo di romanticismo, sia pure squisito, che si stende sul contenuto di quello e lo appanna. Sarà dapprima il ricorrere numeroso di una nota fortemente elegiaca di tenerezza e di tristezza, che ci farà ricordare il romanticismo di un latino che Bàtjuskov tradusse felicemente: Tibullo, ma verranno poi anche le ombreggiature di tetraggine ossianica, come in alcune delle poesie già menzionate che pur sono fra le sue migliori, le inflessioni karamziniane e le preoccupazioni moralistiche, religiose, ascetiche alla Zukòvskij, anche se il suo incontestabile buon gusto lo terrà le mille miglia lontano dal grottesco romanticismo medievale di quest'ultimo e dal sentimentalismo lacrimoso di Karamzìn, che aveva culminato nella « Povera Lisa », croce e delizia dei cuori sensibili della generazione precedente.

La personalità poetica di Bàtjuskov riesce così molto complessa e composita: il cantore della voluttà, del vino e dell'amore, il sacerdote delle Muse e delle Grazie, vive in lui, in più o meno armonica simbiosi, col sognatore malinconico, col filosofo cupamente pessimista, con l'asceta e col mistico; gli attinge le sue ispirazioni alla fonte Castalia, ma altresì al nebuloso mare scandinavo, sul quale ancora echeggiano per lui il canto ispirato degli scaldi e il grido di guerra dei vichinghi, e anche l'esaltazione anacreontica e l'ebrezza dionisiaca ap[illegible]o in lui solo un mezzo per « dimenticarsi » scordando che tutto è labile quaggiù e che la morte è il retaggio sicuro di ogni vivente.

Il posto che Bàtjuskov, nonostante una relativa povertà e monotonia di contenuto, occupa nella letteratura russa è importantissimo.

Nei facili quanto caduchi triumvirati, che la fama spesso ama in Russia comporre per riunire, più o meno ibridamente, i nomi dei suoi poeti prediletti, Bàtjuskov fu prima affiancato al venerando maestro Karamzìn e al devoto amico Zukòvskij, poi a quest'ultimo ed al sommo Pùskin, a Pùskin che appena sorgeva, promettente aurora di un magnifico giorno, nel momento stesso in cui Bàtjuskov stava per tramontare nel più tragico dei silenzi.

Non è a stupire se tali effimeri triumvirati furon presto disfatti da un più maturo senso critico, che a Bàtjuskov, poeta eminentemente di transizione, assegnò il debito posto nella graduatoria poetica russa: fra Zukòvskij da un lato che, per quanto di pochi anni maggiore di lui, è spiritualmente ancora tutto impregnato di passato, e dall'altro Pùskin, che rappresenta e schiude il fulgido avvenire.

Rispetto al primo, se gli appare inferiore per ricchezza di contenuto, per organica pienezza e continuità di sviluppo, per vastità di creazione, Bàtjuskov è senza dubbio immensamente superiore per nervosa modernità, complessità e raffinatezza psicologica e soprattutto per artistica purezza di stile, di forme e di ritmi. Si può, anzi, dire che quanto Zukòvskij fece per il contenuto della poesia russa, Bàtjuskov lo fece per la forma. Come prosatore, poi, — che egli scrisse anche in prosa — deve senz'altro dirsi all'altezza di Zukòvskij, essendosi rivelato eccellente stilista specialmente nei suoi saggi su Lomonòssov e Kantenìr, sulla poesia e sui poeti, e nei « Frammenti di lettere di un ufficiale russo dalla Finlandia ».

Rispetto a Pùskin, pur essendo rimasto a tanta distanza dalla sua artistica perfezione, dal suo geniale equilibrio di sostanza e di forma, dalla sua universalità d'ispirazione, che lo fanno insieme rappresentativo di tutta la poesia di una razza, Bàtjuskov ha, tuttavia, la gloria di esser stato uno dei suoi più grandi maestri di arte poetica (gli altri furono Lomonòssov, Derzàvin e Zukòvskij), sia pure per venire anche lui, come gli altri tutti, superato dall'alunno; ed ha, poi, in particolare, il vanto di avergli trasmesso una tecnica poetica così perfezionata e un verso così armonioso, così limpido e così fluido, che Pùskin — non lo diciamo noi, ma lo dice Bjelìnskij — ben poco dovette ancora aggiungervi, e forse solo una maggior dovizia e purezza di lingua, per farne uno strumento perfetto. Anche la classica chiarezza e determinatezza del concetto poetico e della immagine lirica, che, sotto ogni velatura romantica, abbiamo visto costituire uno dei pregi essenziali di Bàtjuskov, spiega le simpatie di Pùskin per questo poeta e l'azione che su Pùskin egli esercitò. Il temperamento artistico del massimo fra i russi e quell'amore della concretezza e dell'evidenza in poesia che gli faceva riporre la più alta ambizione nello scrivere in modo che tutti, « dal più grande al più piccolo », lo comprendessero, dovevano naturalmente portarlo verso chi aveva scritto queste parole adamantine: « Vivi come scrivi e scrivi come vivi, altrimenti tutte le risonanze della tua lira saranno false ».

ALFREDO POLLEDRO.

LA FONTE

La procella tacque, e nel sereno azzurro
il sole ci apparve all'occidente;
torbida la fonte, dopo la furiosa procella,
con mugghio e strepito corre pei campi!
Zafna! t'accosta: per vergine pura
di palma all'ombra qui la rosa fiorisce;
cadendo dal sasso, la fonte romita
con mugghio e schiuma pei recessi scorre.

I recessi, Zafna, di te rischiarasti!
Dolce è con te nei romiti luoghi!
Canzoni d'amore tu a me ripetesti,
il vento le portò sulle tacite ali!
La voce tua, Zafna, come del mattino il respiro,
dolcemente mormora, aleggiando sui fiori:
più piano, o fonte! arresta il tumulto,
con mugghio e schiuma fuggendo pei campi!

La voce tua, Zafna, nell'anima si ripercosse:
vedo il sorriso e la gioia negli occhi!
Vergin d'amore! io a te m'accostai,
col miel bevvi rose sull'umide labbra!
Zafna arrossisce!.. Oh, amica mia pura,
muta stringiti con le labbra alle labbra!..
E tu sii discreta, romita fonte,
con mugghio e strepito fuggendo pei campi!

Sento del seno tuo il tumulto,
del cuore il battito e le lacrime negli occhi,
il dolce di vergin pudica sussurro!
Zafna! oh, Zafna! guarda, là ,nelle acque,
rapido nuota un fiorello di ramerino;
le acque avventaronsi: il fiorellin più non c'è!
Il tempo è più rapido di quest'onda romita,
che con mugghio per i recessi scorre.

Il tempo distruggerà e la grazia, e la giovinez-(za!...

Tu sorridesti, oh, vergin d'amore!
Senti nel cuore languore e dolcezza,
vivi trasporti e una fiamma nel sangue!..
Zafna, oh, Zafna! là il colombo innocente
con l'appassionata amica c'invidia...
I sospiri d'amore, la fonte romita
con mugghio e strepito li porta pei campi!

Sulle ruine di un castello in Svezia

Già l'astro del dì all'occidente arse
e piano s'affondò nell'onde!..
Pensosa la luna traverso lieve vapor guarda
ai gorghi e ai lidi taciturni.
E tutta in profondo sonno è la marina intorno.
Sol di rado un pescatore ai compagni grida;
sol l'eco la voce sua lungamente ripete
nel silenzio notturno.

Io qui, su questi scogli, sospesi sull'acqua,
nella sacra oscurità del querceto,
pensoso erro e veggo innanzi a me
vestigia di fuggite età e gloria:
ruderi, minaccioso vallo, invasa d'erbe una (fossa,
colonne e vetusto ponte con ferree catene,
spalti muscosi con granitici merli
e lunga fila di tombe.

Tutto è quiete: un morto sonno è nella dimora (selvaggia
Ma qui vive la ricordanza:
e il viatore, appoggiato alla pietra di una (tomba.
assapora una dolce fantasia.
Là, là, dove serpe l'edera per la scala erta,
e il vento culla lo stelo dell'inaridito assenzio,
dove la luna inargentò i torvi spalti
sulla dormente acqua:

Là un guerriero un tempo, di Odin prode ni-(pote,
nello mischie marine incanutito,
addestrava il figlio alla pugna e dei dardi (pennuti il fascio,
la corazza segreta, il brando greve
egli al giovinetto porgeva col trafitto braccio
e forte sclamava, levate le tremanti palme:
« A te egli è sacrato, o dio, signore della pu-(gna,
sempre ed ovunque tuo!

E tu, mio figlio, giura per il brando dei tuoi (padri,
e di Hela (1) col giuro sanguinoso,
d'essere sugli occidui flutti il terror dei nemici,
o di cader, come gli avi caddero, con gloria! »
E l'ardente giovinetto il brando degli avi co-(priva di baci,
e al seno stringeva le paterne palme,
e nella gioia, come destriero al suono di nova (pugna,
ribolliva e fremeva!

Guerra, guerra ai nemici della patria terra!
I vascelli al mattino strepitarono,
spumeggiarono i mari, e i celeri navigli
sull'ali della tempesta trasvolarono!
Nelle valli di Neustria echeggiò delle pugne il (tuono,
la nebulosa Albione di terra in terra fiammeg-(gia,
e Hela notte e giorno al Valhalla accompagna
dei caduti la pallida turba.

Ah, giovinetto! t'affretta ai patrii lidi,
indietro vola con la preda guerresca!
Già spira mite il vento sull'orma delle tue navi,
o eroe, dalla vittoria eletto .
Già gli scaldi festini apprestano sui colli,
già le querce sono in fiamme, nelle coppe il (miele brilla,
e nunzio di letizia ai padri proclama
le vittorie sui mari.

Qui, nel placido porto, dall'alba d'oro
te la fidanzata attende,
per te, o giovinetto, con lacrime e preci
gli dei a clemenza inchina...
Ma ecco, nella nebbia là, come stormo di cigni,
biancheggiano i vascelli, portati dalle onde.
Oh, spira, propizio vento, spira con mute labbra
nelle vele dei vascelli!

Sono i navigli al lido: su esso è già l'eroe
con bottino di donne d'altra stirpe;
a lui s'affretta il padre con la giovin fidanzata
e i cori degli scaldi ispirati.
La bella sta, tacita, in lacrime,
ma il fidanzato mirar di sfuggita ardisce,
chinando il guardo, si fa rossa e impallidisce,
come luna nei cieli.

(1) La dea della morte nella mitologia Scandinava.

L'ombra dell'amico (1)

Io la sponda lasciai nebulosa d'Albione:
pareva ch'essa nell'onde plumbee affondasse.
Dietro il vascello volteggiava Alcione,
e la piana sua voce i naviganti allietava.
Della sera il vento, dei flutti lo sciacquare,
il monotono rumore e palpito delle vele,
e del pilota sul ponte il richiamo
alla scolta sonnecchiante fra il borbottio dei (flutti:

tutto a un dolce meditare inclinava.
Come ammaliato, presso l'albero io stavo,
e traverso la nebbia e della notte il velo
gli astri del norte amato ricercavo.
Tutto il pensier mio era nelle ricordanze,
sotto il ciel dolce della patria terra.
Ma dei venti il fragore e del mare il dondolio
sulle palpebre un languido oblio m'indussero.
Ai sogni seguivano i sogni,

e d'un tratto... un sogno era forse?.. m'apparve (il compagno,
perito nel fatal fuoco
d'invidiabile morte, della Pleiss nell'onde (2)
Ma non era la vista paurosa: la fronte
profonde ferite non serbava,
qual mattino di maggio di letizia fioriva,
e ogni cosa celeste all'anima ricordava.
« Sei tu, caro amico, compagno dei migliori dì!

Sei tu? io gridai, soldato eternamente caro!
Non io sto sopra la tua precoce tomba,
nell'orrendo bagliore dei fuochi di Bellona,
non io con i fedeli amici
con la spada su un albero la tua gesta tracciai,
e l'ombra alla celeste patria accompagnai
con preci, singhiozzi e lacrime!
Ombra dell'indimenticabile! rispondi, caro fra-(tello!

O il passato tutto fu un sogno, una fantasia,
tutto, tutto, e il pallido cadavere, la tomba ed (il rito!
Oh! dimmi una parola! lascia che la nota voce
ancora il mio avido orecchio accarezzi!
lascia che la mano mia, o inobliabile amico,
la tua con amore serri!... »
Ed io volai verso lui... Ma il celeste spirito (sparve

nell'infinito azzurro dei sereni cieli,
qual fumo, quale meteora, qual fantasma di (mezzanotte
sparve, - e il sogno abbandonò i miei occhi.
Tutto dormiva intorno a me sotto la volta del (silenzio:
gli elementi paurosi sembravan taciturni.
Alla luce della luna d'una nube coperta
appena alitava il venticello, appena sfavillava-(no l'onde;

ma la dolce quiete fuggiva i miei occhi,
e ancor l'anima dietro il fantasma volava,
ancor l'ospite celeste arrestare voleva:
te, o caro fratello! o miglior degli amici!

(1) In memoria dell'amico Pètin, caduto nel 1813 alla battaglia di Lipsia, che diede il tracollo alla potenza napoleonica.

(2) La Pleiss è uno dei tre fiumi, con l'Elster e la Partha, alla cui confluenza si trova Lipsia.

(Traduzioni dirette di A. Polledro).

SCENOGRAFIA

CRAIG

« Un direttore colto, ma non artista, è inutile in un teatro quanto un carnefice in un ospedale. Egli pretende nientemeno, che l'artista si limiti ai rapporti di altezza e di superficie segnati da lui!

Per una scena di porto, a mo' d'esempio, vuol esporre in uno spazio ridevolmente angusto le rocce, le navi, la città, le case, il ponte di sbarco. L'attore deve, poi, agire in mezzo a tutta questa roba. Un personaggio deve imbarcarsi, un altro sbarcarsene sulla roccia. Questo quadro sarà per forza irreale, se si pon mente agl'inverosimili rapporti di misura che occorre attribuire ad ogni cosa perchè trovi posto in iscena.

Nel Vascello fantasma la scala arriva a metà della nave che sta dietro. La città è situata a cinquanta centimetri oltre il tetto delle cave. La cima delle montagne alla stessa altezza degli alberi della nave ».

Così Eduard Gordon Craig.

Ed ancora:

« Il direttore chiede una foresta: il trovarobe gli porta la foresta, albero per albero, ecco il nostro uomo raggiante. Si scalda la testa e corre la città con i bozzetti e il solino di celluloide, stepitando: « Venite, venite a vedere la mia messinscena. Non s'è mai vista una cosa simile! La natura non potrebbe far meglio! »

Il direttore dice, poi, agli attori: « Camminate in questa foresta come persone ordinarie, siate naturali ». Applaudisce l'artista che giù da una sedia inciampa in un tappeto, e grida: « che meraviglia di naturalezza! » A Londra, se un direttore ha bisogno di soldati, chiede gli uomini a un reggimento e li veste con un costume storico; non gli verrebbe mai l'idea di formare il suo corpo di comparse. Perchè cercare di meglio di un vero soldato! »

Questo realismo non ha nulla di comune con l'arte. Il realismo finisce nel comico, nel music-hall, nell'anarchia.

Dunque: lo stile.

Ed una scuola.

« Ecco il progetto che vogliamo attuare: noi fonderemo, con capitali di tutti gli « amici » del teatro riuniti in « Società », una Scuola fornita di quanto è necessario alla scena e due teatri, di cui uno all'aperto. Adopereremo queste due scene per le nostre esperienze; sull'una o sull'altra, talvolta su entrambe, saranno provate tutte le teorie. I risultati di queste sperienze: note, disegni, fotografie, documenti fonografici, cinematografici non verranno pubblicati e serviranno soltanto ai membri della Scuola. Avremo strumenti per studiare, e produrre, il suono e la luce, come anche altri per studiare il moto. Vi sarà una stamperia, tutti gli utensili da falegname, una biblioteca completa. Noi faremo esperienze nel teatro, come il chirurgo nella sala anatomica. La nostra Scuola ci permetterà di studiare le tre fonti naturali dell'arte: il suono, la luce, il moto; cioè: la voce, la scena, l'azione ».

Il direttore di teatro è uguale al direttore d'orchestra. Tutto dipende dalla sua bacchetta.

Perciò:

egli farà, prima, eseguire le scene e i costumi

poi, distribuirà le parti agli attori che ne impareranno il testo prima di fare anche una sola prova

in seguito, provvederà alla illuminazione per creare un legame armonioso fra il costume la scena e il poema

e, sopratutto, non copierà la natura: la interpreterà.

Anche per intendere l'arte di Gordon Craig gioverà un saggio di messinscena.

MACBETH

Dove si svolge l'azione? In che guisa compiamo l'ambiente? Vedo due cose: una rupe e la nebbia che ne fascia la cima. Cioè una rocca di guerrieri, una spelonca di fantasmi. L'umidore, col tempo, roderà il picco, gli spettri bandiranno gli uomini. Mettete una rupe, fatela salire e nascondetene la cima nella nebbia. Otterrete la riproduzione esatta di quello che avete immaginato.

Che forma avrà questa rupe? Ricordate le linee di un'alta montagna e indicatele: i dettagli importano poco. Non temete di farla salire molto in alto; non sarà mai troppo. Sapete che su di un pezzo di carta potete disegnare una linea che s'elevi per più leghe; lo stesso potete fare sulla scena: è tutto un problema di proporzioni. Che cosa suggerisce Shakespeare? Non guardate prima la natura, cominciate con interrogare il poeta. Vi sono due toni, uno per il picco, l'uomo; l'altro per la nebbia, il fantasma. Non aggiungete altri toni nell'esecuzione dell'insieme di disegni per i costumi e le scene. Modulate soltanto nelle due note.

Ma oltre la rupe e la nebbia sono altre cose da considerare. Bisogna por mente che alle falde di questa roccia brulicano le forze terrestri e che nella nebbia si celano gli spiriti innumerevoli. Per dirla più tecnicamente, voi dovete pensare a sessanta o settanta comparse che debbono muoversi nella parte inferiore della scena e ad altri personaggi che non possono appendersi a fili di ferro e che tuttavia convien distinguere chiaramente dagli esseri umani e più materiali. E', perciò, necessario creare in qualche punto una soluzione di continuità, molto evidente allo spettatore. Ecco come vi perverrete: i segni e le proporzioni hanno suggerito la consistenza della roccia, il tono e il colore — un sol colore — daranno l'aspetto etereo della nebbia. Intanto, conducete in basso questo tono e questo colore, quasi a livello del suolo; ma abbiate l'accorgimento di condurli sopra un punto distante dalla massa rocciosa.

Volete che vi spieghi tecnicamente quello che intendo? La vostra rupe non s'innalzi che a metà della scena, sia il fianco di un gruppo di monti traversati da molti sentieri che confluiscono in una piattaforma la quale occupi la metà o i tre quarti della scena.

Avrete, così, abbastanza spazio per tutte le comparse del lavoro.

So bene che non siete ancora convinti di questo sogno e di questa nebbia, so che pensate a quanto verrà più tardi nell'opera, specialmente molti « interni », ma non vi preoccupate: ricordate che un castello è fatto di materiali presi in una cava. Non è lo stesso colore per cominciare? i grandi colpi d'ascia sulla pietra non danno a ogni masso un tono che somiglia quelli che produce la natura: pioggia, gelo o folgore? Dovrete, dunque, trovare solo qualche variazione dello stesso tema: la rupe, nero — la nebbia, grigio — custodendo l'unità in virtù di questo metodo.

Il successo dipenderà dalla valentia nel creare variazioni su questi due temi: ma ricordate che non bisogna mai allontanarsi dal tema principale dell'opera, per cercare le variazioni. Con la scena otterrete i movimenti indicati dagli autori e dovrete perfino accrescere « l'impressione » del numero senza aumentarlo.

Potrete suggerire alla scena tutto quello che esiste, la pioggia, il sole, il vento, la neve, la grandine, il caldo intenso; ma non perverrete mai ad imitare realmente la natura.

Potete suggerire con il movimento la traduzione di tutte le passioni ed i pensieri di una folla e con lo stesso mezzo aiutare l'attore a riprodurre le passioni ed i pensieri della parte che deve rapresentare; ma sono inutili i dettagli.

Se volete anche disegnare costumi, non ispiratevi a libri speciali: lasciate correre la vostra immaginazione, vestite i personaggi secondo la vostra fantasia. Non importa se al principio commetterete degli errori.

Per giudicare l'effetto delle masse, che è fra le cose più importanti, guardatevi dal considerare, come fanno tutti, i costumi singolarmente ».

E. P.

APOCALISSI DEL VENTESIMO SECOLO

G. K. CHESTERTON

E' ben strano che uno scrittore cattolico riesca convincente appunto per le idee politiche che proclama, per il regime d'ordine e di gerarchia che propugna: anche ora che ben conosciamo che cosa significhi tutto questo nella realtà. Pure G. K. Chesterton minaccia di persuadere: od almeno addita al nostro invincibile liberalismo un altro orizzonte che non manca d'apparirci luminoso benchè diverso.

Ma il Chesterton parla in paese anglicano: la sua concezione cattolica è quindi concezione di ribelle, autonomia e distinzione. Concezione infine liberale, almeno in quanto si oppone ad una religione di stato ed all'oppressione dell'opinione pubblica anglicana che deve riuscire particolarmente seccante, poichè accomuna (come disse uno scrittore inglese) i diciannove ventesimi dell'umanità sotto la denominazione di *heathen*, pagani e miscredenti.

Possiamo scusare l'entusiasmo cattolico del Chesterton perchè gli manca la nostra esperienza (non rosea) del Cattolicismo in fiore e potenza. E lo guardiamo con una lieve superiorità, come uno che non sappia che voglia dire il ritorno della società nel grembo della Santa Madre Chiesa.

Così, ci sembra che gli propugni qualche inaudita e nuovissima teoria, una religione totalmente diversa, da quella che conosciamo nella vita statale contemporanea e per lunga esperienza storica. Nelle sue opere, l'idea del Regno di Dio riappare con la fantastica lontananza, ed insieme con l'imminenza poetica con la quale appariva nell'opera dei primi Cristiani, di S. Paolo e di S. Giovanni: con risonanze profetiche, come un adempimento di tutte le speranze di un'epoca che attende qualcosa. E' veramente un Dio Sconosciuto che deve esser rivelato ancora al mondo che circonda il Chesterton; e la Chiesa Romana è per lui un esperimento ancora intentato, od almeno, di essa non restano vestigia spirituali intorno a lui.

Il Chesterton cerca di tener conto dell'esperienza non riuscita in altri luoghi ed interrotta in Inghilterra dalla follia erotica e dalla saggezza politica di un principe: ma tuttavia la Comunione dei Santi e la Chiesa Militante gli appaiono come fantasmi storici o come parabole esemplari, non come realtà storiche od attuali.

Appunto per tutto questo, i suoi progetti e le sue proposte non si allontanano mai (almeno ai nostri occhi) da una certa platonicità di paradossi: non possiamo intendere che come una ingegnosa serie di paradossi l'opera più teoretica del Chesterton: « What is wrong with the Word! ». Serie di saggi che si collegano l'uno all'altro per un tenue filo di corrispondenze, più che altro esteriori: il pensiero del Chesterton non è ispirato e diretto, ma suscitato da qualcosa di prossimo e di immediato, dal particolare e non da un disegno generale.

E' questo in realtà il carattere intimo della mentalità del Chesterton. Benchè la sua opera si diriga verso l'eternità della fede e l'universalità della Chiesa, parte dal contingente; e nemmeno assurge alla universalità, ma soltanto si dilata, dilaga fino ad invadere il mondo. Questo è dimostrato soprattutto dai romanzi: partiti da un piccolo contrasto, da qualche peculiarità che l'autore attribuisce alla mancanza di fede cattolica, fanno risuonare successivamente, per vibrazioni sempre più vaste, il motivo iniziale che così si estende, come una nuvola tenebrosa, su tutto il mondo moderno.

La catarsi finale, cioè il ristabilimento della retta interpretazione cattolica della vita, viene raggiunta in un mondo completamente fantastico, del tutto irreale: ma sempre congiunto, per fili sottili, al panorama ristretto, al paesaggio preciso dal quale la trama aveva prese le mosse.

Sarebbe dunque un errore dire che i romanzi del Chesterton sono romanzi a tesi: perchè ai fini della tesi, si segue un esempio reale o verosimile in tutto il suo svolgersi nella comune realtà del mondo, e la tesi è tanto più provata quanto più veristico è il racconto. Invece, il racconto del Chesterton diventa, col procedere della narrazione, sempre più *fiabesco*: è questo l'aggettivo più preciso per indicare il carattere dell'opera romanzesca del Chesterton.

Non si tratta di allegoria: perchè l'allegoria è, come le parabole del Cristo, un fatto particolare che rappresenta un concetto universale. Ma perchè l'aneddoto assuma questo valore universale, deve venir trasferito su un altro piano spirituale. Invece nel Chesterton l'aneddoto resta nel suo piano di realtà immediata, e si dilata *ad essere* (non solo a rappresentare) tutta la vita della società.

Perciò, non possiamo considerare il Chesterton soprattutto come pensatore: egli stesso ci dice che il filosofo spazia nell'infinito mentre il poeta è poeta soltanto del finito. Opera poetica dunque, se immaginazione e poesia sono così strettamente congiunte; e definendo così il Chesterton, teniamo in vista le due opere che riteniamo più significative e personali, quindi più conturbanti per uno spirito impreparato, perchè appunto in « *The Flyng Inn* » ed in « *The Man who was Thursday* » il Chesterton si manifesta pienamente.

Per l'amore e l'attenzione del particolare, il Chesterton tende all'occasionale, cioè ad inserirsi su un aspetto immediatamente visibile, attuale dello spirito moderno. Ad esempio, per non rilevare che un lato esteriore, tanto « *The Man who was Thursday* » che « *The Innocence of Father Brown* » pagano il tributo alla passione contemporanea per la letteratura poliziesca.

E' un poco strano, a prima vista, che la parte di poliziotto sia sostenuta da un prete cattolico (*Father Brown*) e che il poliziotto sia assunto esponente della rettitudine umana (*Thursday*). Ma la posizione spirituale di Syme e di Father Brown di fronte al delitto lo spiega: delitto ed anarchismo sono manifestazioni diaboliche perchè disordine. Chi si eriga contro essi, rientra automaticamente nell'ordine, sociale e religioso. Dalla « ribellione contro la ribellione » sorge la sanità spirituale di Syme.

Così « l'agente dell'ordine », il *policeman* è un simbolo operante nella società moderna. La sua opera non è priva di una certa poesia: anzi, il Chesterton la vede addirittura eroica e leggendaria perchè il poliziotto lotta e soffre e rischia per l'ordine e per la legge come i ribelli, i rivoluzionari rischiano e soffrono contro l'autorità.

Questa è la grande morale di « *The Man who was Thursday* »: l'ordine e la legge non sono la pace o la gioia, sono lotta e sofferenza. Tale il segno di nobiltà che il Chesterton impone al suo ideale: la società ordinata, l'uomo disciplinato. Ordine e disciplina sociale che si confondono e si fondono con l'ordine e la disciplina religiosa: per un vero cattolico, che si sente membro della Comunione dei Santi, della Chiesa Militante, non v'è distinzione fra ordine sociale ed ordine divino. Il protagonista multiforme di « *The Man who was Thursday* » Sunday, trascorre inevitabilmente da capo della polizia (ordine sociale) ad esser la Pace di Dio, il Sabbath (ordine divino). E su questa strada il Salvatore del Mondo, come gli uomini dell'ordine, incontra la lotta ed il martirio.

Ma il mondo in cui si svolge questo grande dramma spirituale risponde così bene ai gusti letterari ed alla vita moderna che al pubblico italiano il romanzo è stato presentato come un libro per ragazzi!

Per quanto questo sia comico, dobbiamo riconoscere che l'arte del Chesterton ben si presta all'equivoco. Lo stile stesso ed il metodo di svolgimento oscilla continuamente dalla fumisteria più indifferente ad una solennità che affiora in qualche frase, perdendosi poi subito in una tempesta di immagini assurde, di scene colorate stranamente. Tanto colorate che il significato del quadro, la morale che vuol trarne l'autore si smarrisce, come il disegno architettonico di un edificio sopraccarico di arabeschi ornamentali. « *Manalive* », ad esempio, dà l'impressione di essere escogitato più che a dimostrare una molteplicità spirituale e l'irruenza fantastica della vita, per stupirci continuamente, variando le scene con la libertà logica d'un caleidoscopio.

Perchè il Chesterton (per quanto possa sembrar strano dopo quanto si è detto) letterariamente è un verista. Non perchè descriva accuratamente tutto il quadro e tutta l'anima dei suoi personaggi, ma perchè nota il particolare che lo interessa con la precisione e la sensibilità immediata del verista. Poeta, abbiamo detto: ma in ogni caso artista, che non dimentica mai nè lo sfondo paesaggistico delle sue scene, nè il rilievo delle figure di primo piano.

« Il grande drago marino dai colori mute-
« voli che serpeggia dintorno al mondo come
« un camaleonte, era di un verde pallido
« quando sciacquava su Pebbleswick, ma di un
« azzurro carico quando si rompeva sulle isole
« Jonie ». — « Sopra tutto il paesaggio si
« stendeva uno scoloramento luminoso ed in-
« naturale come quello del disastroso crepu-
« scolo che Milton diceva proiettato dal sole in
« eclisse ». Sono queste scene, scene *vive* e viste con occhi d'uomo: ma con qualche lineamento peculiare che permette, per la sua influenza nascosta sull'animo del lettore, di introdurre una figura leggermente storta, un'anima che si accorda con ciò che il paesaggio vero ha di eccezionale e di fantasmagorico.

Questo è il metodo fantastico del Chesterton. Egli non ci persuade sempre, non ci fa addentrare nella fiaba senza che ci avvediamo della sua irrealtà: ma abbiamo almeno un senso di possibilità, sentiamo che le cose potrebbero ben essere così anche se non lo sono mai. Perchè la vena di umorismo, anzi di vera buffoneria che affiora anche nelle scene più strambe e tragiche, ci tien desti e ci impedisce di lasciarci suggestionare come ci suggestiona un racconto del Poe.

Inoltre, gli avvenimenti più gravi, i rivolgimenti più profondi non ci sono rivelati che per echi: ci troviamo di fronte allo volgimento grandioso della posizione iniziale senza che questa evoluzione abbia bisogno di una dimostrazione. Gli effetti più strani sono dati come cronaca pura, senza che il lettore abbia mai un senso di sconnessione, di salto spirituale. Tra un momento e l'altro, c'è un filo logico che sembra sia compito del lettore scoprire.

Se ora riflettiamo al'opera di poeta del Chesterton nei primi tempi, riconosceremo facilmente un procedimento lirico nei suoi romanzi: tra questi e le poesie stanno gli stessi rapporti spirituali che fra poesie e racconti del Poe. La grandezza del Chesterton sta appunto in questa celata serietà di poeta, che canta perchè non può farne a meno ed inventa anche il grottesco perchè deve dire cose di enorme importanza.

Quale sia il vero posto del Chesterton nella letteratura moderna, può mostrarlo un confronto col Mac Orlan. Per quanto la storia fantastica della « *Vénus Internationale* », ad esempio, sia narrata seriamente, noi ci domandiamo quale sia lo scopo di tutto ciò.

Del Chesterton invece, per quanto scherzi e divaghi, non ci avviene mai di chiederci lo scopo. Il suo intento è eccezionalmente serio, il suo compito è veramente alto, poichè dalla disordinata fantasmagoria deve sorgere il Regno di Dio, ed attraverso al tumulto del riso e delle stravaganze balena la speranza e la luce dell'eternità.

MARIO M. ROSSI.

UN SERVO PADRONE

Di Jvan Cankar, scrittore sloveno, morto a Lubiana nel 1918, a 42 anni, esce ora tradotto in italiano un racconto: *Il servo Bortolo e il suo diritto* (Trieste, Casa editrice Parnaso) che merita anche da noi ogni fortuna per la purezza epica della linea onde la breve narrazione procede evitando così gli inconvenienti dell'arte di colore come quelli della comune letteratura a tesi. Lo Cankar, in realtà, affermano i traduttori I. Regent e G. Gussek, fu scrittore « sociale » che si propose molto spesso fini di edificazione se non proprio religiosa, certo nell'ordine di una morale libertaria; qualche cosa, a giudicare da questo saggio, che ricorda in certo modo l'arte programmatica dell'ultimo Tolstoi. Ma il *Servo Bortolo* non cade nel genere edificante o « a chiave » appunto per l'altezza semplice e nuda a cui la narrazione si mantiene, e che non ci sembra di poter definire altrimenti che riferendoci ai caratteri dell'epica vera e propria.

Ai sempre risorgenti vagheggiatori del « contenuto » in arte noi vorremmo obbiettare che anche l'armonia punto traducibile in parole critiche dei valori fantastici, forma un altro contenuto ben altrimenti sottratto ad arbitri e presunzioni. Fuori di questo campo, in cui gli incompetenti vedono poco più che un giuoco di specchi o una fumata di tabacco oppiato nessuna distinzione è più possibile tra poeta e fabbricatore di sermoni.

Ivan Cankar si addimostra dunque artista prima che pensatore e propagandista. Con ciò non destituiamo certo l'arte sua d'ogni virtù di pensiero. E' anzi una bella fortuna per un'idea, il potersi giovare di forme tanto pure; ed è forse una sanzione di una natura che ci sfugge questo fiorire, che talora si osserva, di parole necessarie dalla penna di un artista galantuomo; un compenso di cui si può valutare il pregio anche solo nell'ambito delle linee e delle forme e che gli eversori del buon gusto, gli screditati profeti dei nuovi mondi non conosceranno mai. E spendiamo due parole su questo racconto dello Cankar.

Bortolo è il vecchio servo del vecchio Sitar, un proprietario di Betaynovo. Da molti anni Bortolo ha dedicato l'opera sua ai terreni di Sitar: li ha arati, mietuti, falciati: vi ha edificato sopra, ha diretto lavori e lavoratori. La proprietà di Sitar, si può ora affermarlo con tutta giustizia, è opera sua, ed è sua cosa. Tale il sentimento di Bortolo, il quale tuttavia è fedele al suo padrone, pago dell'affettuoso riconoscimento che questi gli concede e del posto accanto al focolare, che divide con lui. La giustizia non è finora turbata, una legge silenziosa governa le ore del padrone e del servitore.

Muore Sitar e tutta la sua proprietà trapassa a Sitar il giovane che mai ha dedicato a queste terre un'ora della sua oziosa adolescenza. E' giusto tutto ciò? Nell'ordine reale delle cose forse non lo è, pensa Bortolo e con lui l'autore; ma in quello ideale può bastare che il nuovo padrone riconosca questa ingiustizia e, pur assumendo la proprietà di tutti i beni, riconosca, anche con un sol gesto, una sfumatura di voce, il diritto del servo. Ristabilito questo superiore equilibrio, Sitar avrebbe di certo in Bortolo il più fedele dei dipendenti.

Avviene invece ben altro. A Bortolo, Sitar fa intendere subito con freddezza che il tempo della « confidenza » è passato, e che è necessario ormai ch'egli si ricordi di essere un servo. Ecco quello che accade dopo alcune aspre scene che precedono:

— « Levami gli stivali! — disse (Sitar) in tono di comando a Bortolo.

Questi non rispose, ma si sedette sulla panca, riaccendendosi la pipa, che gli si era spenta.

— Levami gli stivali!

— Sei ancora in vena di scherzare? — disse Bortolo flemmaticamente, mandando boccate di fumo. — Tutto ancora ricorda la morte in questa stanza: inginocchiati, piuttosto, e prega! E s'inginocchiò davanti al crocefisso. Il padrone lo guardava biliosamente, fumando la pipa e sputacchiando; e stette così, senza dir parola, finchè Bortolo non ebbe finito di pregare.

Bortolo si alzò e, guardando a terra, s'accinse ad uscire.

— Bortolo! — gli gridò Sitar.

Bortolo si fermò, tenendo con una mano la maniglia della porta.

— E' troppo! — esclamò Sitar, e la pipa gli tremava nella mano. — E' troppo! Ora basta: cercati un altro padrone!

Bortolo, per tutta risposta, rise di gusto, ammiccando con gli occhi!

Sitar pestò i piedi sulla panca.

— Come?

— Sei diventato sordo? Ho detto che ti devi cercare un altro padrone! La misura è colma: è ora che tu finisca di spadroneggiare in questa casa!

In quel momento un lampo balenò le nere nubi: da lontano si udì il rombo del tuono. Bortolo si scoprì e si fece il segno della croce.

— Che Dio ci preservi da tutti i mali. Bada di non peccare giovanotto; raccomandati a Dio ed al tuo santo protettore!

Aprì la porta, uscì e salì nel fienile, dove si coricò sul fieno, ed essendo stanco subito si addormentò. Allora tutte le cupe imagini se ne andarono dal suo cuore.

I tristi ricordi se ne vanno dal suo cuore, perchè la fede è ancora viva in lui. Forse il padrone è ubriaco; e l'ora triste passerà. Ma il risveglio non porta ore migliori con sè. Bortolo deve andarsene per sempre, l'ordine esiste ancora. Da questo momento ha inizio *l'altro* risveglio di Bortolo: il suo affacciarsi inesorabile e continuo all'ingiustizia del mondo.

Bisogna chiarire subito questo punto: non è la perdita del focolare e del tetto che accascia il servo; l'una e l'altra cosa egli potrebbe facilmente riavere. Sitar non è un uomo peggiore di tanti altri, e saprebbe *perdonare*. E' la perdita del senso della giustizia, in lui vivo formidabilmente.

Al consiglio che più d'uno gli dà, di umiliarsi al padrone e chiedergli scusa, egli oppone il più deciso rifiuto. Cacciato lui, Bortolo? « Cacciato! Come può un servo cacciare il suo padrone? Chi gli ha fatto sì grande e ricca quella casa? Egli o io? Chi ha diritto di dire: Mettiti il fagotto sulle spalle e vattene! » —

A questo punto comincia la via-crucis di Bortolo in cerca di giustizia. E in linee semplici stilizzate, di racconto sacro, procede la narrazione. Il ridicolo è sempre vicino, e non è toccato mai. Non c'è un dettaglio stonato, una caduta nel « bozzetto » o nel « pittoresco ». Non ci voleva meno di questo per non turbare la coerenza di una composizione arrischiata che sforza fino al paradigma i limiti di una persona vivente senza venir meno al suo contatto con la realtà.

Ora la fede di Bortolo s'arricchisce, anzi che mancare, ad ogni negazione, ad ogni contrasto. Il dolore e la sconfitta non sono che il prezzo del riconoscimento futuro; la stoltezza e la nequizia devono esaurire le loro possibilità prima che il miracolo della giustizia trionfi. Nè spinto che sia, anche nella logica confusa d'un vecchio servo, questo prodigio dall'ordine dei fatti usuali, a quello degli imponderabili, ogni avversione dà forza s'anco il risveglio debba concludere in un crollo. Su codesto filo di rasoio Cankar ha condotto il suo racconto, con una sicurezza di piglio e di risultati che pongono questa operetta sua tra le più degne di riguardo fra quante ne sian venute a nostra conoscenza negli ultimi tempi.

Ora sono altri contadini, altri « servi », che contestano a Bortolo il suo diritto, e gli consigliano di prostrarsi al padrone; indi i fanciulli che, passato un istante di curiosità, lo feriscono a sassate, tra dileggi; poscia il giudice del paese da cui riottiene l'usato consiglio, non senza risa e motteggi.

Più tardi, a Lubiana stanco, ferito, lacero, ma fermo nella sua fede che non vacilla s'anche i personaggi del « coro » (lo studente, la donna con la neonata cieca) cerchino di persuaderlo che giustizia non vi ha in terra nè in cielo, egli si presenta ad altri giudici, e riceve ancora il noto avviso: —

« — Ritornate dal vostro duro ed ingiusto padrone e ditegli: Sii giusto e misericordioso, dammi un posticino nella tua casa ed un pezzo di pane, ora che sono vecchio! Parlategli così, e vedrete che si commoverà, riconoscerà il proprio torto ed esaudirà la vostra preghiera. »

E' toccata qui l'ultima possa della giustizia umana: esiste in queste parole un qualche riconoscimento del diritto del servo. Cankar non ha forzate le tinte a beneficio della sua tesi pessimista. Non ne aveva alcun bisogno. Cotesta soluzione non può ristabilire in nessun modo l'equilibrio invocato. Ed è giusto che a tali parole rimanga il vecchio « come annichilito » e chieggia con degno:

— Ma siete voi proprio un giudice?

Ed ecco Bortolo afferrato e trascinato in una lurida cella insieme con un ladro. La fede intatta del servo desta l'ammirazione e le risa del furfante: — « Quando ti rilascieranno, Bortolo verrai con me! Ti esporrò a tutto il mondo come una curiosità; ti menerò per le fiere, per le sagre, dove ti metterò in mostra al popolino. Vedrai che affaroni faremo! —

E a lui Bortolo: — « Di te pure Iddio avrà compassione; anche tu ti genufletterai un giorno e piangerai! Il cuore è più tranquillo nel pianto, che nel riso: le lagrime purificano dal peccato e dall'ingiustizia! »

Rilasciato dopo parecchi giorni, ecco Bortolo, cui frattanto una effigie dell'Imperatore scorta casualmente ha persuaso a un estremo tentativo, salire su un carrozzone ferroviario, e giungere alla babele viennese. Vedilo vagabondare tra la moltitudine, camminare a fatica, oppresso dagli anni e dagli stenti. Non tarda molto che un uomo in uniforme si accorge di lui, e lo trae con sè; e di lì a poco il vecchio ripete la sua storia dinanzi a un uomo provveduto di barba e di occhiali. Ora si vedrà se è davvero vicina l'ora della giustizia, se può spegnersi veramente la luce del sole; se Bortolo ha davvero superato tutti in astuzia, e prestato ascolto soltanto alla voce divina.

La risposta par giungere, e consiste in parecchi altri giorni di cella; dopo dei quali il vecchio è prosciolto, e fatto accompagnare a Resye, suo paese natale. Al sindaco che si spaventa in vederlo, Bortolo nulla chiede se non un poco di paglia per riposare; « rimasto solo parla a Dio » come parla il creditor col debitore ».

All'alba seguente s'incammina, e giunge sull'ora del tramonto a Betajnovo.

Al suo parroco, uomo misericordioso che gli ridice la parola del perdono, Bortolo non parla di pietà e di giustizia. E' tempo di sapere se Iddio è con lui o coi birri. Finchè in un vento di furore che s'abatte per lui, il dubbio investe di colpo la certezza: — Esiste o non esiste la giustizia? *V'è un Dio?* A queste parole il parroco tende la meno, discaccia il bestemmiatore; e Bortolo va, con passo ormai sicuro; e dal suo cuore scompare ogni sentimento di amarezza e di fede.

Poco dopo, nella notte, una fiamma s'alza dalla casa di Sitar, un vasto incendio alimentato dal vento tocca il cielo. Accorrono i villani e guardano, tremanti e sbigottiti, a capo scoperto, l'indomabile fuoco. Che fare ormai? D'un tratto un uomo appare in mezzo a loro: è Bortolo, lieto e sorridente; con le mani e i capelli abbruciachiati. Parla tranquillo: — « Sono andato a prendermi la pipa, miei cari! Non volevo che si bruciasse la mia pipa, che dimenticai di prender meco, quando mi misi in cammino... ».

Una voce di sdegno corre tra i contadini: — « E' Bortolo l'incendiario! » — Tutti gli si buttano contro: « Colpitelo! » Lo afferrano e lo percuotono con tizzoni ardenti e scarponi imbullettati.

« Lo rialzarono di peso, lo portarono, tutto pesto, insanguinato ed abbruciacchiato, e, dopo averlo dondolato come un sacco, per dargli slancio, lo gettarono nell'incendio: le faville guizzarono ancor più alte, dalle fiamme. Quando i carnefici di Bortolo uscirono dal fuoco, avevano le mani ed il viso anneriti. Quest'è successo a Betajnovo.

Iddio abbia pietà di Bortolo, dei suoi giudici e di tutti i peccatori ».

Termina così questa cupa storia. Da un riassunto, quale il presente, tutto va perduto di quel ch'è continuità di linea, impostazione e risoluzione di temi: svanisce l'organismo musicale e restano in evidenza le parti più ambigue, gli sviluppi più pericolosi.

Si allude qui a parti e svolgimenti del dato ideologico. Chè certo, si dovrà chiarir meglio questo punto, l'interesse della novella è reso assai meglio dai modi che non dal fondo. E' l'intonazione, infine, che riscatta il pretesto. Qui non è perciò da ricordarsi qualche altro esempio di parabola dove trovi coerenza soltanto sotterraneamente, in certo disordine di linee. Ma stabilita questa distinzione null'altro pare a noi di dover domandare. Non ci era facile trovare uno scritto d'arte di un « genere » più lontano di questo dalla nostra capacità di simpatia; altrettanto difficile ci pare ora, nel concreto, ricordare molti racconti ch'escano meglio vittoriosi dalle angustie delle definizioni e degli schemi.

EUGENIO MONTALE.

INCHIESTA SULL'IDEALISMO

1. — Quale posto ha l'idealismo italiano nella filosofia europea contemporanea? Si può parlare di un idealismo italiano o conviene applicare un diverso discorso ai diversi idealisti?

2. — Quale influenza ha dimostrato l'idealismo nella cultura filosofica, storica, religiosa, scientifica, letteraria e politica in Italia dopo il 1900.

3. — L'idealismo è in crisi? Quali orientamenti si annunciano nella nuova filosofia?

Nei prossimi numeri pubblicheremo altre risposte.

PIERO GOBETTI - *Direttore responsabile*

Tipografia Sociale - Pinerolo.